

Roberto Bolaños Version von Erinnerung: Schweigen, Ironie und emotionale Leere in *Nocturno de Chile*

Ingrid Simson

1. *Nocturno de Chile*

Estrella distante aus dem Jahr 1996 und *Nocturno de Chile* von 2000 sind die einzigen Romane Roberto Bolaños, die in Chile spielen. Die anderen Prosatexte des Autors sind seinem kosmopolitischen Leben gezollt und vorwiegend in Mexiko oder Spanien angesiedelt, wo Bolaño die meiste Zeit seines Lebens verbrachte.¹

Bolaño, der in seinen ersten Schaffensjahren ausschließlich Lyrik verfasste, erfuhr einen ersten Erfolg im narrativen Bereich 1996 mit *La literatura nazi en América*, einer fiktionalen Enzyklopädie rechtsgerichteter Literatur vornehmlich aus Chile und Argentinien. *Estrella distante* aus dem gleichen Jahr blieb weitgehend unbeachtet. 1999 erhielt Bolaño dann den prestigeträchtigen Premio Rómulo Gallegos für seinen Roman *Los detectives salvajes*, womit sein Ruhm begründet schien. Ein Jahr später folgte *Nocturno de Chile*. Auch dieser Kurzroman erfuhr zunächst wenig Aufmerksamkeit und wurde erst spät von Kritik und Leserschaft 'entdeckt'. Als exemplarisch mag hier das Urteil von Roberto González Echevarría gelten, der das Werk 2010 in einem Artikel nach strengen Qualitätskriterien analysiert, um zu folgendem Ergebnis zu kommen: "Es una pequeña obra maestra al nivel, y a veces por encima del nivel, de lo mejor que escribieron los novelistas consagrados del canon – los del Boom" (González Echevarría 2010: 128).

¹ Zum Leben Roberto Bolaños, um das sich viele Legenden ranken, wozu der Autor selbst durch irreführende und ironische Bemerkungen nicht wenig beigetragen hat, vgl. vor allem Herralde 2005: 78. Zur Charakterisierung seiner Person findet sich eine wahrscheinlich treffende Beschreibung in Javier Cercas' Roman *Soldados de Salamina* (Cercas 2001: insb. 145–153). Cercas und Bolaño lieferten sich eine Art 'interliterarischer Auseinandersetzung' und schrieben sich gegenseitig in ihre fiktionalen Werke ein. Zur Beziehung von Cercas und Bolaño und speziell den Gemeinsamkeiten von Cercas' *Soldados de Salamina* und Bolaños *Nocturno de Chile* vgl. Briceño/Hoyos 2010.

Bolaños Verhältnis zu Chile wird wohl zu Recht als konfliktiv bezeichnet. Dies spiegelt sich vor allem in “Fragmentos de un regreso al país natal” wider, einem Essay, den Bolaño 1998 verfasste, nachdem er nach 25 Jahren erstmalig wieder Chile besucht hatte.² Obwohl von chilenischer Nationalität und in Chile aufgewachsen, bezeichnet sich Bolaño selbst explizit als lateinamerikanischen Autor, eine Positionierung, der Rezeption und Literaturkritik zu folgen scheinen: Während Bolaño in den letzten Jahren von der internationalen Kritik einstimmig zum herausragenden lateinamerikanischen Autor erklärt wurde, fehlt sein Name in chilenischen Literaturgeschichten und Anthologien.

Nocturno de Chile ist ein kurzer Roman oder besser sogar als Novelle zu bezeichnen. ‘Nocturnos’, Nachtstücke, finden sich in der Malerei, der Literatur und der Musik. In der Literatur der Romantik erzählen Nachtstücke zumeist unheimliche Begebenheiten. Inhaltlich betrachtet hat der Titel seine Berechtigung, spielt sich die Kernhandlung doch in einer einzigen Nacht ab. Gleichzeitig mag ‘nocturno’ jedoch als Metapher dienen für eine dunkle Periode der chilenischen Geschichte.

Der Text selbst verweist auf das Gedicht “Nocturno” des kolumbianischen Autors José Asunción Silva, einem Vertreter des Modernismo.³ Wenngleich die Situation im Gedicht eine andere ist, denn das lyrische Ich beweint den Verlust eines geliebten Menschen, so findet sich in Bolaños Novelle doch eine Reihe von Schlüsselbegriffen des Poems und seiner Varianten, wie ‘sombra’, ‘muerte’, ‘alcoba’. Man kann hier eine eindeutige intertextuelle Referenz erkennen.

Vorrangig jedoch ist *Nocturno de Chile* ein Roman des Erinnerns: Der Protagonist und Erzähler Sebastián Urrutia Lacroix liegt auf seinem Totenbett und erinnert sein Leben. In der Art eines inneren Monologs oder Selbstgesprächs berichtet Urrutia von Erlebtem, von Begegnungen oder Episoden anderer, in einer dicht gedrängten Sprache mit vielen Aufzählungen, ohne Pausen oder im Druckbild sichtbaren Absätzen. Dabei ist die Erzählung in einem zeitlich wie räumlich realistischen Ambiente angelegt und umfasst etwa dreißig Jahre. Ehemals real existierende Personen vermischen sich mit fiktionalen Gestalten.

2 Die Ähnlichkeit des Titels zu Aimé Césaires Langgedicht *Cahier d'un retour au pays natal* aus dem Jahr 1939 ist mit Sicherheit nicht zufällig.

3 Für den Text des Gedichtes vgl. Asunción Silva 2004: 9–10. Das Gedicht besteht aus zwei Teilen, denen der Autor später weitere Varianten der Thematik unter selbigem Titel hinzufügte.

So erinnert Sebastián Urrutia Episoden aus einem Chile der 50er und 60er Jahre sowie die Zeit unter Allende, den Putsch und die Jahre danach. Auf einer Vielzahl von Ebenen wird in dem Roman Erinnerung evoziert. Doch liefert Bolaño keinen der üblichen Erinnerungsdiskurse, sondern eine außergewöhnliche Variante der Memoria-Literatur, die das Genre gleichsam sprengt,⁴ wie meine detaillierte Analyse der Novelle aufzeigen möchte, die sich an einige grundlegende Überlegungen zu Erinnerung und Memoria anschließen wird.

2. Memoria – Erinnerungsdiskurse

Sprache ist im Prozess des Erinnerns von essenzieller Bedeutung. Auch die Literatur ist auf einer Vielzahl von Ebenen eng mit Erinnerung verwoben:

Der literarische Text ist nicht nur Ort, an dem Konzepte des Gedächtnisses entfaltet oder dem mnemonischen Inventar entnommene *images* aufgerollt werden, sondern ist selbst kombinatorisches System, Ort einer auf sich selbst verweisenden *memoria*. (Haverkamp/Lachmann 1991: 21, Hervorh. im Original)

Gleichzeitig kennen wir aber auch eine bestimmte Art von Literatur, die speziell das Erinnern thematisiert. Diese Texte, die sich mit oft traumatisch besetzten historischen Ereignissen auseinandersetzen, tragen wesentlich zur gesellschaftlich notwendigen Vergangenheitsbewältigung bei. In Deutschland wird hier bekanntlich Texten, die sich mit Themen des Holocaust beschäftigen, ein besonderer Stellenwert zugesprochen. Aber auch in anderen Weltregionen entstehen Texte in der Folge von Diktaturen und Terror-Regimen.⁵

Dabei lassen sich zwei grundlegend unterschiedliche Textsorten ausmachen, die neben historiografischen Werken und Sachtexten vergangenen Schrecken darlegen. Eine erste Gruppe umfasst dokumentarisch angelegte Texte, Berichte von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen, die sich bemühen, ihre eigenen Erlebnisse erinnernd zu erzählen. Diesen Zeitzeugenberichten, bewusst subjektiv präsentiert und oft von Menschen ohne literarische Ambitionen geschrieben, kommt eine große Bedeutung im

4 An anderer Stelle äußert sich Roberto Bolaño selbst negativ zur Literatur der Erinnerung: “De entre todos los libros, los de memorias son los más engañosos del mundo pues en ellos el disimulo llega a alturas a veces insospechadas y sus autores generalmente sólo buscan la justificación” (Bolaño 2004: 114).

5 Grundlegend zu Gedächtnis, Literatur und Kultur vgl. Assmann 1999.

Prozess der Vergangenheitsbewältigung zu.⁶ Gleichzeitig handelt es sich bei diesen Texten zwischen Autobiografie, Dokumentation und Roman mit unterschiedlich hohem fiktionalem Anteil um eine hybride Gattung, deren Perspektive und Intention bisweilen hinterfragt werden und zu kontroversen Diskussionen führen können.⁷

Als eine zweite Gruppe lassen sich fiktionale Texte klassifizieren, die Vergangenes in der Form von Roman oder Erzählung darstellen. Dabei werden zwar erdachte Personen geschaffen, jedoch in einem zumeist historisch exakten Rahmen. Somit zeigt diese Art von Literatur 'Möglichkeiten' der Geschichte auf. Mithilfe einer eindeutig ausgewiesenen fiktionalen Handlung werden Aussagen über einen bestimmten Ausschnitt der Vergangenheit gemacht. Durch den dezidiert gekennzeichneten fiktionalen Charakter erscheinen diese Texte weniger subjektiv und hybrid, wenngleich natürlich auch hier, ebenso wie bei der oben benannten Textsorte, Standpunkte vertreten werden – zumal sich diese Texte oft einen dokumentarischen Anstrich verleihen, Zeitzeugenschaft also fingieren, um eine größere Glaubwürdigkeit zu erlangen. Bereits diese kurzen Ausführungen mögen verdeutlichen, dass Realität und Fiktion bei beiden Textsorten eng verschränkt erscheinen und somit von einer großen Grauzone an Texten auszugehen ist, die zwischen Fiktion und Geschichte oszillieren.

Eine grundlegende Bedeutung kommt bei jeder Art des Erinnerns dem Moment des Verschweigens zu, dem Verdrängen und Vergessen. Dies ergibt sich zum einen aus der Tatsache, dass traumatische Erfahrung oft verdrängt werden muss, um der betroffenen Person ein Weiterleben überhaupt zu ermöglichen. Wie wenig Erinnerung lenkbar ist und dass sie sich doch ihren Weg zurück ins Gedächtnis zu bahnen vermag, zeigt eindrucksvoll Jorge Semprún in seinen autobiografischen Texten über sein Leben im Konzentrationslager.⁸

6 Vom Zeitzeugen spricht man vor allem in Verbindung mit der Aufarbeitung von Nationalsozialismus und Holocaust, aber natürlich ist das Konzept des Zeitzeugen bereits in den Frühzeiten von Literatur zu finden. Zu einer grundlegenden Auseinandersetzung mit der Zeitzeugenschaft vgl. Segler-Messner 2005 und Agamben 2003.

7 Ein bekanntes Beispiel hierfür ist in der lateinamerikanischen Testimonio-Literatur das Zeugnis der Nobelpreisträgerin Rigoberta Menchú, das von verschiedener Seite angefochten wurde. Zur Kontroverse vgl. Arias 2001. Allgemein zur Problematik der Testimonio-Literatur vgl. Potthast 2003.

8 Entsprechende Passagen finden sich in verschiedenen Büchern von Jorge Semprún, die seinen Erlebnissen im KZ gewidmet sind, wie z. B. in *Quel beau dimanche* (1980) oder *Le mort qu'il faut* (2001); vgl. hierzu Faber 1995.

Gleichzeitig stehen Erinnerung und Vergessen in einem dialektischen Verhältnis. Kann Erinnerung doch nur da entstehen, wo eben noch Vergessen war. Nicht umsonst betrachtet Walter Benjamin, dessen Werk sich auf vielfache Weise und auf verschiedenen Ebenen mit Erinnerung beschäftigt, das Vergessen als „Triebkraft der Erinnerung“ (Pillau 2005: 86): „Steht nicht das ungewollte Eingedenken, Prousts *mémoire involontaire*, dem Vergessen viel näher als dem, was meist Erinnerung genannt wird?“ (Benjamin 1991: 311).

Benjamin, Skeptiker gegenüber traditionellen Erinnerungskonzepten und Darstellungen von Vergangenen, sieht den Historiker als Archäologen, der in mühseliger Kleinarbeit die verschiedenen Schichten von Vergangenheit freilegt.⁹ Dabei gelingt es jedoch nicht, ein statisches Gesamttabelleau von Geschichte zu erhalten, denn „[d]as wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten“ (Benjamin 1978: 695, Hervorh. im Original).

Von großer Relevanz erscheint bei jeder Art von Erinnerungsdiskursen, dass es sich um konstruierte Erinnerung handelt, auch beim Dokument. Zwar mag dem Akt des Erinnerns an sich eine gewisse Spontaneität anhaften; die Weitergabe von Erinnerung erfolgt jedoch als aktuelle Konstruktion. Selektion und Anordnung folgen meist einem vorgegebenen Plan, der wiederum direkt in die Gegenwart weist: „Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet“, so Walter Benjamin in seinem Aufsatz „Über den Begriff der Geschichte“ (Benjamin 1978: 701). Vergangenes wird im Moment des Erinnerns aktualisiert, neu selektiert und interpretiert.

Aufgrund des Charakters der erzählten Erinnerung als Konstruktion unterliegt diese auch den Verfahren des narrativen Diskurses. So nehmen rhetorische Figuren, wie z. B. die Metapher, bei jeglicher Art von Erinnerung eine bedeutende Position ein.¹⁰ Auch der Allegorie, die als erweiterte

9 „Wer sich der eignen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt. Vor allem darf er sich nicht scheuen, immer wieder auf einen und denselben Sachverhalt zurückzukommen – ihn auszustreuen, wie man Erde ausstreut, ihn umzuwühlen, wie man Erdreich umwühlt“ (Benjamin 1994: 100–101). Zu den verschiedenen Konzepten und Varianten von Erinnerung bei Benjamin vgl. vor allem die sehr ausführlichen und komplexen Darlegungen von Pethes 1999.

10 Zum metaphorischen Gehalt von Erinnerung vgl. Assmann 1999 und 1991.

Metapher verstanden werden kann, kommt eine relevante Funktion zu. Walter Benjamin zeigt, wie Erinnerung durch Zerstörung bzw. im fragmentarischen Evozieren keinen Mimesisgehalt schafft – es geht niemals um ein bloßes Nachbilden vergangener Ereignisse –, sondern z. B. durch das Umsetzen in Allegorie neue Gestalt und Sinnggebung zugesprochen erhält, unter enger Anbindung an die Gegenwart.¹¹ Eine eingehendere Darstellung dieses Verfahrens findet sich weiter unten anhand eines Beispiels aus *Nocturno de Chile*.

Nocturno de Chile ist ein Text, der auf vielfältige Weise und auf verschiedenen Ebenen Erinnerung evoziert. Dabei unterläuft der Autor gängige Verfahren der Memoria-Literatur: Er schafft mit ungewöhnlichem Personal und überraschender Perspektive etwas ganz Eigenes, das nicht nur den vergangenen Schrecken chilenischer Geschichte benennt, sondern das Dargestellte bewusst in die Gegenwart verlagert. Durch parodistische Verfahren und Umkehrungen werden gängige Erinnerungsdiskurse persifliert. Bolaño erzielt dabei einen außerordentlichen Verdichtungseffekt, der nicht zwangsläufig jedes Werk der Memoria-Literatur kennzeichnet.

3. *Nocturno de Chile* (2000) als Roman der Memoria

3.1. Erinnerung, Schweigen und Vergessen

Der Protagonist des Textes Sebastián Urrutia Lacroix, Priester, Mitglied von Opus Dei und bekannter sowie erfolgreicher Literaturkritiker Chiles, der unter dem Pseudonym H. Ibacache publiziert, liegt auf seinem Totenbett und erinnert sein Leben. Doch Padre Urrutia berichtet nicht freiwillig: Er wird zu seiner Erzählung gezwungen. Verantwortlich hierfür ist 'el joven envejecido', eine Schattengestalt, die den Padre zu seinen Erinnerungen veranlasst.

11 "Wird der Gegenstand [...] allegorisch, [...] bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück, so liegt er vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert. Das heißt: eine Bedeutung, einen Sinn auszustrahlen, ist er von nun an ganz unfähig; an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht" (Benjamin 1996: 161). Zum Konzept der Allegorie bei Benjamin vgl. vor allem Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Benjamin 1996), aber auch seine späteren Arbeiten zu Baudelaire, z. B. "Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus" (Benjamin 1978: 509–690).

Die Figur des 'gealterten jungen Mannes' wird vielfältig interpretiert. Seine Funktion ist klar: Er ist derjenige, der Urrutia Lacroix zur Erinnerung zwingt. So spricht die Sekundärliteratur vom Alter Ego des Protagonisten oder von seinem schlechten Gewissen.¹² Eine genaue Lektüre des Textes legt jedoch nahe, im 'joven envejecido' Bolaño selbst zu sehen. So bezeichnet ihn der Erzähler an anderer Stelle als "niño del sur, de la frontera lluviosa" (Bolaño 2000: 69) und berichtet von seinen Büchern.¹³ Diese und andere Textstellen verweisen auf Roberto Bolaño, der sich auf diese Weise nicht nur als Autor in das Werk einschreibt, sondern gleichzeitig – durchaus ironisch – den Blick auf eine Metaebene des Textes, den Prozess des Schreibens selbst zu lenken scheint.

Der Erzähler von *Nocturno de Chile* ist ein unzuverlässiger Erzähler. Oft verlässt ihn die Erinnerung, er erinnert nicht mehr genau und bisweilen gibt er sogar offen zu, dass er gar nicht erinnern möchte. Er zieht das Vergessen und Verdrängen vor. Die Gründe dafür, sein Schweigen zu brechen und sich dem Erinnern hinzugeben, sind sein schlechtes Gewissen und die Rechtfertigung aufgrund der Anschuldigungen des 'joven envejecido', die im Text selbst jedoch verschwiegen werden.

Sebastián Urrutia Lacroix ist der Prototyp des Mitläufers. Er ist zwar nicht aktiv an der Militärdiktatur und dem rechten Terror beteiligt, doch duldet er die Zustände und profitiert sogar davon. Da die linke Intelligentsia im Chile der Pinochet-Ära nahezu vollständig ausgeschaltet ist, avanciert Urrutia Lacroix schnell zum einzigen namhaften Literaturkritiker seiner Epoche. Er hat sich in der Diktatur eingerichtet, lebt zufrieden und zieht das Schweigen dem Sprechen und Erinnern vor.

Das Schweigen wird an vielen Stellen der Novelle thematisiert, zudem auf verschiedenen Ebenen.¹⁴ In erster Linie aber ist Schweigen für Urrutia Lacroix gleichbedeutend mit Ruhe und Frieden:

[...] y después vino el golpe de Estado, el levantamiento, el pronunciamiento militar, y bombardearon La Moneda y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabó todo. Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé: qué paz. Me levanté y me asomé a la ventana: qué silencio. (Bolaño 2000: 99)

12 Vgl. z. B. González Echevarría 2010: 118.

13 "Yo he leído sus libros. A escondidas y con pinzas, pero los he leído. Y no hay en ellos nada que se le parezca. Errancia sí, peleas callejeras, muertes horribles en el callejón. La dosis de sexo que los tiempos reclaman, obscenidades y procacidades, algún crepúsculo en el Japón, no en la tierra nuestra, infierno y caos" (Bolaño 2000: 24).

14 Zum Aspekt des Schweigens in *Nocturno de Chile* vgl. Roger 2007.

Mit diesen Worten kommentiert der Erzähler den Putsch Pinochets.

Vor allem durch diese und ähnliche Textstellen wird deutlich, dass Schweigen und Ruhe hier metaphorisch gleichgesetzt werden mit Militär, traditioneller Ordnung und Autorität, während der Gegenpol der Lärm ist, die Vielfalt, „el parloteo de los monos“ (Bolaño 2000: 71), wie es an anderer Stelle heißt. Letztlich stehen sich Schweigen und Diktatur auf der einen und Vielfalt und Demokratie auf der anderen Seite gegenüber.

Bolaños Entscheidung, sein Werk, in dem er die Geschichte Chiles von den 50er Jahren bis weit in die Jahre der Pinochet-Diktatur thematisiert, aus der Perspektive eines Mitläufers zu präsentieren, ist bemerkenswert. Der Prototyp der Memoria-Literatur wählt in der Regel dezidiert die Perspektive des Opfers. Jorge Luis Borges vermochte seine Leser damit zu schockieren, dass er in seiner Kurzgeschichte „Deutsches Requiem“ einen KZ-Aufseher und somit Täter zu Wort kommen lässt und die Ereignisse aus dessen Perspektive erzählt. Padre Urrutia ist involviert in die Machenschaften der Diktatur, gleichzeitig ist er jedoch dafür nicht haftbar zu machen. Er ist nicht schuldig und lädt doch durch sein Verhalten Schuld auf sich.

So wundert es den Leser nicht, dass der Erzähler nur das absolut Notwendige berichtet, zu dem er sich vom ‘joven envejecido’ gedrängt fühlt. Vieles wird verschwiegen, ausgelassen, verdrängt. Wichtiges wird nicht erzählt, wobei Urrutia Lacroix bisweilen eine gekünstelt naive Position einnimmt und vorgibt, Zusammenhänge nicht verstanden zu haben, beispielsweise während seiner Europareise, als er sich in Pamplona, dem Hauptsitz des Opus Dei aufhält. Er ist begeistert von ‘la Obra’, deren Vertreter sich für ihn und seine literarischen Arbeiten interessieren. Er erhält eine Publikationsmöglichkeit, unterschreibt einen Vertrag und gibt sich naiv. Man erkennt hier die Strategie des Verschweigens.¹⁵

Die Erinnerungen des Priesters und Literaturkritikers Urrutia Lacroix in seiner wahrscheinlich letzten Nacht bilden die Rahmenhandlung der Novelle. Eingebettet darin liefert der Protagonist seine persönlichen Erinnerungen, gleichzeitig aber auch erinnerte Erzählungen anderer Personen. Hierzu gehört z. B. der Bericht des chilenischen Schriftstellers Salvador Reyes über seine Begegnung mit Ernst Jünger im besetzten Paris des Zweiten Weltkriegs, eine Begegnung, die tatsächlich stattgefunden hat.

15 Vgl. Bolaño 2000: 88. Zum Einfluss des Opus Dei in Chile, der vor allem unter der Diktatur Pinochets beträchtlich zunahm, vgl. Mönckeberg Pardo 2003.

Neben diesen aktiven Erinnerungsdiskursen einzelner Personen findet sich im Roman jedoch auch eine Reflexion über unterschiedliche Erinnerungskonzepte. Urrutias Vorbild und Förderer Farewell, ebenfalls Priester und Literaturkritiker, berichtet dem Erzähler von Heldenberg, einer Gedenkstätte in Niederösterreich. Der Händler Joseph Gottfried Pargfrieder, der mit dem Handel von Schuhen ein Vermögen gemacht hatte, verfolgte den Plan einer allumfassenden Gedenkstätte, in der alle Helden des österreichischen Kaiserreichs durch Standbild und Grabstätte geehrt werden sollten. “Y después el zapatero se extendió en los beneficios morales de un monumento semejante y habló de los viejos valores, de lo que quedaba cuando todo desaparecía, del crepúsculo de los afanes humanos y del temblor y de los últimos pensamientos” (Bolaño 2000: 57).

In dieser Konzeption ist Erinnerung nicht – wie eingangs mit Benjamin beschrieben – von der jeweiligen Gegenwart bestimmt und somit einem steten Wandel unterworfen; vielmehr ist es das Ziel einer solchen Konzeption und Vorstellung, das Vergangene zu konservieren und in dieser Gestalt in die Zukunft zu transferieren. Dass eine derartige Geschichtskonzeption trotz monumentaler Anlage und einer großen Anzahl von Standbildern, die man bis heute besuchen kann, zum Scheitern verurteilt ist, liegt auf der Hand.¹⁶

Bolaño räumt der allegorischen Umsetzung von Erinnerung in seiner Novelle eine bedeutende Rolle ein. Eine Allegorie ganz im Benjamin'schen Sinne ist die Europareise von Urrutia Lacroix, die den Zweck der Restaurierung von Kirchen verfolgt. So reist der Priester nach Europa und lernt Maßnahmen gegen die Verunreinigung von Kirchen kennen: Mit Hilfe von Falken roten die Kirchenmänner in kürzester Zeit die Tauben aus, deren Exkremente die Kirchen verschmutzen. Die Symbolik und der allegorische Charakter dieser Erzählung sind evident, gilt die Taube doch nach wie vor als christliches Symbol des Friedens und findet als solches auch im politischen Bereich Verwendung. Der Falke dagegen steht als Raubvogel für Autorität, Aggressivität und gnadenloses Töten.

Wie von Walter Benjamin beschrieben, zerstört die Allegorie die ursprüngliche Bedeutung der Erinnerung, um sie mit neuem Sinn aufzu-

16 Die Anlage von Heldenberg verfiel nach dem Tod Pargfrieders und wurde erst in den letzten Jahrzehnten als touristische Attraktion neu gestaltet, allerdings im Verbund mit einer Lippizaner-Reitschule und einem neolithischen Dorf. Das Material zur Geschichte Pargfrieders und zur Heldengedenkstätte ist spärlich. Zu Pargfrieder selbst vgl. den Roman von Stefan Heym aus dem Jahr 1998. Zu Heldenberg informiert die Webseite, wenngleich auch hier nur spärlich: <<http://derheldenberg.at>>.

laden. Die Sauberkeit und Ordnung störenden Tauben werden von den Klerikern und ihren mordenden Falken niedergemetzelt. Erneut haben wir hier ein gewalttätiges Vorgehen von Autorität gegen Vielfalt und Unordnung, von Diktatur gegen Demokratie. Das in diesem Sinne paradigmatische Ereignis wird in der Novelle in Europa verortet, und Urrutia Lacroix träumt daraufhin von Falkenscharen, die gen Amerika ziehen.

Ebenfalls allegorischen Charakter haben die beiden seltsamen Herren, Odeim und Oido, die Urrutias Europareise vermitteln. Ihre Bedeutung erschließt sich, wenn man ihre Namen als Anagramme, nämlich von hinten liest: Miedo (‘Angst’) und Odio (‘Hass’). Hier handelt es sich um die einfachste Form der Allegorie, um Personifikationen. Gleichzeitig erscheint in den beiden Figuren das Doppelgängermotiv angelegt, das für den gesamten Text von struktureller Bedeutung ist. Paarungen und doppelte Identitäten finden sich an einer Vielzahl von Orten des Romans, extern und intern, so dass Benmiloud folgerichtig von “una novela en que los dobles se multiplican al infinito y acaban por pulular” (Benmiloud 2010: 230) spricht.¹⁷

3.2. Emotionale Leere und Melancholie

Von Anfang an verblüfft den Leser die Gefühllosigkeit der Hauptfigur. Sebastián Urrutia Lacroix ist ein großer Egoist, der ausschließlich an sein eigenes Wohlergehen denkt. Dieser Charakterzug steht in eklatantem Gegensatz zu seinem Beruf und seiner Berufung als Priester. Früh wird klar, dass Urrutia seinen Mitmenschen mit Gleichgültigkeit begegnet, wenn nicht sogar mit Abscheu. Dies zeigt sich deutlich während einer Begegnung mit einfachen Leuten auf dem Land, die ihn mit Respekt behandeln, während Urrutia sie verachtet. Selbst die Erwähnung eines kranken Kindes vermag sein Mitleid nicht zu erregen.¹⁸

17 Zur genauen Analyse der beiden Figuren Odeim und Oido vgl. Benmiloud 2010. Zwar überzeugen die Darstellungen Benmilouds zunächst, allerdings erscheinen seine Ausführungen im Verlauf des Artikels, besonders in Hinblick auf die Begriffe ‘medio’ und ‘miedo’, letztendlich doch konstruiert.

18 “Y alguien me habló de un niño enfermo, pero con una dicción tal que no entendí si el niño estaba enfermo o ya estaba muerto. ¿Y a mí para qué me necesitaban? ¿El niño se estaba muriendo? Pues que llamaran a un médico. ¿El niño hacía tiempo que ya se había muerto? Pues que le rezaran, entonces, una novena a la Virgen. Que desbrozaran su tumba” (Bolaño 2000: 21).

Diese emotionale Gleichgültigkeit und Leere erfährt im Roman eine Steigerung. Empfindet Urrutia gegenüber der Landbevölkerung Abscheu, lässt ihn im Folgenden auch das blutige Gemetzel an Hunderten von Tauben kalt. Einen Höhepunkt bildet seine vollständige Gleichgültigkeit dann angesichts des Putsches in Chile und der daraus resultierenden Verfolgung, Folter und Hinrichtung von Personen. Urrutia empfindet durchaus ein gewisses Unbehagen, allerdings ist seine Haltung aufgrund seines großen Erfolgs als Kritiker gespalten.

Doch auch andere Personen des Romans sind durch ihre große Gefühllosigkeit und jeglichen Mangel an Empathie gekennzeichnet. Farewell, Vorbild und Gönner von Urrutia, ist ähnlich veranlagt, wenngleich sein Charakter mit dem Urrutias kontrastiert: Während Urrutia einen asketischen Lebensstil pflegt, vertritt Farewell das gegenteilige Prinzip. Er scheint die Sinnesfreuden des Lebens zu genießen, lebt seine Homosexualität aus, gibt sich lasziv und obszön und äußert sarkastisch-offen seine Meinung.¹⁹

Ein Höhepunkt an Gleichgültigkeit und Gefühllosigkeit im Roman ist jedoch die Begegnung des chilenischen Schriftstellers und ehemaligen Diplomaten Salvador Reyes mit dem deutschen Schriftsteller und Wehrmachtsoffizier Ernst Jünger in Paris während der nationalsozialistischen Besatzung. Reyes und Jünger begegnen sich in der Wohnung eines namenlosen guatemaltekenischen Malers, der aufgrund seiner ausgeweglosen politischen und finanziellen Situation lethargisch und gesundheitlich schwer angegriffen ist. Die Anwesenheit des vom Tod gezeichneten Malers hindert jedoch Reyes und Jünger nicht daran, sich einen vergnüglichen Nachmittag zu machen, bei guter Kost, Alkohol und einem angeregten Gespräch über Kultur.

Diese Begegnung zwischen Reyes und Jünger fand im besetzten Paris des Jahres 1943 tatsächlich statt. Dies bezeugt eine Tagebuchnotiz Jüngers vom Januar 1944:

Lektüre: 'L'Equipage de la Nuit' von Salvador Reyès [!], dem chilenischen Konsul, mit dem mich die Doctoresse bekannt machte. Reyès nimmt sich, mit südamerikanischen Abwandlungen, ein Vorbild an den angelsächsischen Erzählern, die um die Jahrhundertwende gesprächig wurden wie Kipling, Stephenson [!] und Joseph Conrad, und deren Wirken man mit den drei Worten: romantisch, puritanisch, planetarisch andeuten kann. (Jünger 1949: 468)

19 Vgl. hierzu z. B. Bolaño 2000: 64–67.

Wie Urrutia und Farewell ist auch Ernst Jünger Kritiker und Autor. Gleichzeitig reiht er sich mit seiner Darstellung in eine Serie von Literaturkritikern²⁰ ein, die in verschiedenen Werken Bolaños mit zumeist beißender Kritik in ihrer Verantwortungslosigkeit präsentiert und karikiert werden. Es handelt sich hier ganz eindeutig um eine thematische Charakteristik des Bolaño'schen Schreibens, die sich des Verdachts einer moralistischen Grundtendenz nur schwerlich zu entziehen vermag. Wie andere Figuren Bolaños erscheint Ernst Jünger als Prototyp des verantwortungslosen Intellektuellen und des ausschließlich auf den eigenen Vorteil bedachten Machtmenschen mit einer Vorliebe für rechtsgerichtete Autorität, dessen Gewissen- und Gefühllosigkeit radikal sind.²¹

Während die Gefühllosigkeit Ernst Jüngers in Bolaños Novelle absolut erscheint, führen Gleichgültigkeit und emotionale Leere bei den meisten Personen in *Nocturno de Chile* zur Melancholie. Diese erscheint als emotionales Ventil für schlechtes Gewissen und Unbehagen angesichts der Gleichgültigkeit der Figuren. Melancholie ist ein Gemütszustand der Schwermut und Trauer, der heute meist als Depression bezeichnet wird.²² In der Literatur und in den Künsten spielt die Melancholie eine bedeutende Rolle. An dieser Stelle sei erneut auf Walter Benjamin verwiesen, der Melancholie mit der Allegorie in Verbindung bringt: Die

20 Offensichtlich hat Ernst Jünger in seiner Funktion als Kritiker und rechtsgerichteter Intellektueller Bolaño über viele Jahre beschäftigt und fand als Figur nicht nur Eingang bzw. Erwähnung in dem postum erschienen Roman *2666*, sondern bereits in den frühen Werken *El Tercer Reich* und *La literatura nazi en América*, wo das Gedicht eines gewissen Rory Long angeführt wird, "en donde Leni Riefenstahl hacía el amor con Ernst Jünger" (Bolaño 2005: 155).

21 "Es wurden hier gestern große Mengen von Juden verhaftet, um deportiert zu werden – man trennte die Eltern zunächst von ihren Kindern, so daß das Jammern in den Straßen zu hören war. Ich darf in keinem Augenblick vergessen, daß ich von Unglücklichen, von bis in das Tiefste Leidenden umgeben bin. Was wäre ich sonst auch für ein Mensch, was für ein Offizier. Die Uniform verpflichtet mich, Schutz zu gewähren, wo es irgend geht. Freilich hat man den Eindruck, daß man dazu wie Don Quichote mit Millionen anbinden muß. Doch darf ich mich rühmen, daß in diesem Kriege in meiner Nähe noch nie ein Rechtsbruch stattgefunden hat ..." (Jünger 1949: 136). Da Bolaño Jüngers Tagebücher kannte, mögen diese und ähnliche Passagen zu seiner Einschätzung geführt haben. Die Kriegstagebücher Jüngers sind von einer ästhetischen Sachlichkeit und 'Coolness' geprägt, die auch anderen Kriegstagebüchern vor allem des Ersten Weltkriegs eigen ist (vgl. hierzu Büttner 2010). Die Einschätzung von Leben und Werk Ernst Jüngers ist bis heute umstritten und reicht von Wertschätzung, Akzeptanz und Verständnis bis zu Verurteilung und Ablehnung seines Werks aufgrund seiner Verstrickung in die Machenschaften des Nationalsozialismus.

22 Vgl. hierzu grundlegend Kristeva 1987; vgl. auch Clair 2005.

Allegorie birgt das Wissen um die Vergänglichkeit der Welt und führt zu Weltschmerz und Melancholie.²³

Eben dies scheint mit Padre Urrutia Lacroix zu geschehen, der angesichts des nahenden Todes und aufgrund verpasster Möglichkeiten in Melancholie verfällt. Doch unterscheidet der Text verschiedene Arten von Weltschmerz. Sehr oberflächlich erscheint die Melancholie von Farewell oder dem jungen Urrutia. Hier ist die traurige Stimmung lediglich der Ausdruck von Unbequemlichkeit, Langeweile oder der Sorge um das Altern. Im Gegensatz hierzu vermittelt der guatemaltekeische Maler in seiner Trauer und Melancholie das Bild des menschlichen Leids schlechthin. Gleichzeitig erscheint dieser Namenlose (eine Kompositfigur, die den in Paris verhungerten César Vallejo ebenso beinhaltet wie eine Anspielung auf den guatemaltekeischen Maler Carlos Mérida, der sich in den 20er Jahren in Paris aufhielt) als eine Allegorie des europäischen Elends der Jahrhundertmitte, welche die Bilder ausgemergelter sterbender Gestalten aus Konzentrationslagern evoziert und einen eklatanten Kontrast zu Ernst Jünger darstellt, dem fesch und satten Deutschen in Uniform.

Melancholie, Folge der Angst vor dem Tod oder des schlechten Gewissens, verweist hier immer nur auf sich selbst und manifestiert dabei auf eindringliche Weise die absolute Ichbezogenheit der entsprechenden Person. Die Novelle Bolaños, deren Figuren in ihrer ausschließlichen Selbstbezogenheit und ihrem Selbstmitleid nur dieser Emotion fähig zu sein scheinen, demonstriert hiermit einen eklatanten Mangel sämtlicher Personen an Empathie, Mitleid und Solidarität – Gefühle, die im Kontext der Novelle offensichtlich unbekannt sind.

3.3. Kritik an Chile

Roberto Bolaño hatte Zeit seines Lebens ein gespaltenes Verhältnis zu seinem Geburtsland. Die entscheidenden Jahre seiner schriftstellerischen Prägung hatte er in Mexiko verbracht, die meisten Jahre seines Lebens in Spanien. Zweimal besuchte er um die Jahrhundertwende Chile, Berichte hierzu finden sich in *Entre paréntesis* (2004).

²³ Zu den verschiedenen Aspekten von Melancholie im Werk von Benjamin vgl. Bock 2000; zur Verbindung von Allegorie und Melancholie vgl. Kahl 1992.

Nocturno de Chile äußert auf scharfe und gleichzeitig ambivalente Weise Kritik an der chilenischen Gesellschaft. Diese zieht sich durch den gesamten Roman und erscheint zunächst in einzelnen Sätzen, insbesondere von Farewell: “Todos los chilenos somos sodomitas” (Bolaño 2000: 66) oder “todo se hunde, todo se lo traga el tiempo, pero a los primeros que se traga es a los chilenos” (Bolaño 2000: 67).

Die Kritik an der chilenischen Gesellschaft ist das Ergebnis einer radikalen Bezugnahme von Erinnerung auf die Gegenwart. Urrutia Lacroix erinnert sein Leben seit den 50er Jahren. Doch werden diese Episoden nicht als historisch abgeschlossen, sondern in einem kontinuierlichen Fluss erzählt. Alles mündet in die Gegenwart und das vernichtende Urteil: “Todos, tarde o temprano, iban a volver a compartir el poder. Derecha, centro, izquierda, todos de la misma familia. Problemas éticos, algunos. Problemas estéticos, ninguno. Hoy gobierna un socialista y vivimos exactamente igual” (Bolaño 2000: 120–121).

Der Roman kann als Schlüsseltext gelesen werden und wurde in Chile selbst auch so rezipiert. Eine Reihe von Personen wird namentlich genannt, doch auch die fiktionalen Figuren haben einen realen Hintergrund. So handelt es sich bei Urrutia um den Priester und Literaturkritiker José Miguel Ibáñez Langlois, der unter dem Pseudonym Ignacio Valente für *El Mercurio* Kritiken verfasste. Hinter Farewell steckt Hernán Díaz Arrieta, einer der bedeutendsten chilenischen Kritiker der Mitte des 20. Jahrhunderts, bekannt unter dem Pseudonym Alone.²⁴ Gleichfalls soll es eine Person gegeben haben, die Pinochet und seinen Generälen heimlich Marxismus-Unterricht erteilte, ähnlich wie dies Urrutia von sich erzählt.

Neben der Führungselite und den zur Macht strebenden politischen Kreisen werden – wie in anderen Werken Bolaños auch – vor allem die Literaturschaffenden kritisiert, die Autoren und die Literaturkritiker. In den Roman integriert finden sich bekannte chilenische Autoren wie Pablo Neruda oder Salvador Reyes. Dabei gerät die Charakterisierung Nerudas, des kommunistischen Volkshelden, zur Präsentation einer skurrilen Gestalt, die den nächtlichen Mond anspricht und den Kontakt zu den einfachen Menschen meidet.²⁵ Salvador Reyes, der naiv Ernst Jünger bewundert, wird ein Mangel an Intelligenz und Menschlichkeit bescheinigt.

24 Vgl. López-Vicuña 2009: 208.

25 “Junto a la fantasía ecuestre de Farewell lo vi. Estaba de espaldas a mí. Vestía una chaqueta de pana y una bufanda y sobre la cabeza llevaba un sombrero de ala corta echado para atrás y murmuraba hondamente unas palabras que no podían ir dirigidas

Diese Konzeption, die letztlich die Frage nach der gesellschaftlichen Verantwortung der Intellektuellen stellt, erfährt ihren Höhepunkt gegen Ende des Werks, als Padre Urrutia während der Militärdiktatur Lesungen im Haus der jungen Dichterin María Canales besucht. Eines Nachts verirrt sich ein junger betrunkenen Dichter in diesem Haus und stößt im Keller auf ein Folteropfer, an eine Bettstatt gefesselt. Der Dichter zieht sich diskret zurück, “y no dijo nada” (Bolaño 2000: 139). Nach dem Ende der Diktatur stellt sich heraus, dass der nordamerikanische Ehemann der Dichterin Agent des chilenischen Geheimdienstes DINA war und nicht nur in seinem Keller folterte, sondern auch in den USA und an anderen Orten mordete.²⁶ Auch hier gibt es reale Vorbilder für diese offensichtlich wahre Geschichte: Die Dichterin hieß Mariana Callejas und bei dem DINA-Agenten handelte es sich um Michael Townley.²⁷

“Así se hace la literatura en Chile” (Bolaño 2000: 148) lautet das zynische Fazit von Padre Urrutia, dem er jedoch den die Wirkung abschwächenden Zusatz “así se hace la gran literatura de Occidente” beifügt.

4. Abschließende Bemerkungen

Mit *Nocturno de Chile* gelingt Roberto Bolaño eine dicht gewobene Novelle, in der sich Fiktion und Geschichte dialektisch verschränken und gegenseitig bedingen: Alles erscheint fiktional, nichts ist erfunden. Dabei verfährt der Autor kaum mimetisch und spart die großen Ereignisse fast völlig aus. Auch auf der Gesamtebene des Textes erscheint das Verschweigen beredter als die Darstellung. Das eigentliche historische Kernstück, die Wahl Allendes und der anschließende Putsch werden lapidar in wenigen Sätzen verhandelt.

a nadie sino a la luna. Me quedé como el reflejo de la estatua, con la patita izquierda semilevantada. Era Neruda” (Bolaño 2000: 23).

26 In “Fragmentos de un regreso al país natal” findet sich nämliche Geschichte, auf deren wahren Gehalt Bolaño verweist, wobei er zusätzlich als Zeugen den Autor Pedro Lemebel benennt: “Una noche una invitada o un invitado se levanta para ir al baño y se pierde [...] La habitación está a oscuras pero aun así distingue un bulto amarrado y doliente o tal vez narcotizado. Sabe qué es lo que está viendo. Cierra la puerta y regresa a la fiesta. Ya no está borracho sino aterrorizado, pero no dice nada” (Bolaño 2004: 78).

27 Vgl. López-Vicuña 2009: 208.

Urrutias Erinnerungen unterlaufen gängige Erinnerungsdiskurse durch die eigenwillige Perspektive des Mitläufers, durch sein Verdrängen und Verschweigen und den Mangel an Mitgefühl und Solidarität. Diese nahezu exzentrische Art von Memoria, die auch als Parodie und Persiflage der üblichen Erinnerungsdiskurse gelesen werden kann, mündet auf radikale Weise in die jeweilige Jetztzeit des Rezipienten und bietet damit eine massive Kritik an der aktuellen chilenischen Gesellschaft.

Von großer Bedeutung sind allegorische Verfahren und das Nutzen von Metaphern. Auf diese Weise gelingt es Bolaño, die an sich eingeschränkte Perspektive Urrutias zu erweitern, wozu auch wesentlich das Verfahren der Ironie beiträgt. So lassen sich die Oppositionen, die oben bereits für den Bereich der Figuren festgestellt wurden, als grundlegendes Strukturmerkmal der gesamten Novelle feststellen: Ruhe und Schweigen, die Welt des Urrutia Lacroix, verkörpern die Ordnung und diese kontrastiert mit einer Welt des Lärms und des Chaos, die es zu beseitigen gilt.

Ruhe und Schweigen gehen einher mit Gefühllosigkeit, die sich allenfalls noch als Melancholie manifestieren kann. Diese kreist entweder ausschließlich um das eigene Selbst oder sie dient als Metapher für das Leid dieser Welt. Der Gegenpol Mitleid, Engagement, Solidarität scheint verschwunden, beseitigt wie der Lärm und das Chaos. Mit der emotionslosen Sachlichkeit seines Diskurses schreibt sich Bolaño ein in die „Literatur der Kälte“, die sich seit einigen Jahren auch für die lateinamerikanische Literatur ausmachen lässt.²⁸

Im Zentrum der prägnanten Kritik an der chilenischen Gesellschaft steht die Kritik an ihren Intellektuellen, vorwiegend Literaten und insbesondere den Literaturkritikern, die an der Macht partizipieren. Ihre Gleichgültigkeit und Gefühllosigkeit entlarven sie in ihrer Schlechtigkeit²⁹ und gesellschaftlichen Verantwortungslosigkeit. Die Erweiterung dieser Konzeption sprengt schließlich den nationalen Rahmen: „Así se hace la literatura en Chile, pero no sólo en Chile, también en Argentina y en México, en Guatemala y en Uruguay, y en Francia y en Alemania, y en la verde Inglaterra y en la alegre Italia. Así se hace la literatura” (Bolaño 2000: 147).

28 Allgemein zu kulturellen Manifestationen von Emotionslosigkeit vgl. Geiger/Schröder/Söll 2010. Zum lateinamerikanischen Kontext vgl. den Beitrag von Stephanie Fleischmann in diesem Band.

29 Das Böse als Resultat einer allgemeinen Gleichgültigkeit der Menschen erinnert an Leszek Kolakowskis „Phänomen der Gleichgültigkeit der Welt“, vgl. Kolakowski 1984, vor allem 89–105.

“Quítese la peluca”, das Motto der Novelle, das der Kurzgeschichte *The Purple Wig* von G. K. Chesterton um die populäre Figur des Father Brown entnommen ist, verweist auf eine doppelte Täuschung: Das Entfernen der Perücke bei Chesterton fördert nicht die deformierten Ohren des vermeintlichen Adligen zutage, sondern die Narbe eines gemeinen Betrügers. Analog hierzu präsentiert Bolaño in seinem Werk die Entlarvung des Literaturkritikers, der ebenso etwas vorgibt, das er nicht zu erfüllen vermag. Seiner Statussymbole beraubt steht er als Mitläufer und gefühllose Person ohne Verantwortungsbewusstsein ähnlich da wie der Betrüger. Die ironische Verdrehung der Analogie begründet sich in der Tatsache, dass der den Betrüger entlarvende Father von Chesterton bei Bolaño selbst zum entlarvten und angeklagten Padre wird, gefühllos und letztlich uneinsichtig in seiner Schuld.

Literaturverzeichnis

- AGAMBEN, Giorgio (2003): *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*. Übersetzt von Stefan Monhardt. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ARIAS, Arturo (2001): *The Rigoberta Menchú Controversy*. Minneapolis/London: Univ. of Minnesota Press.
- ASSMANN, Aleida (1991): “Zur Metaphorik der Erinnerung”. In: Assmann, Aleida/Harth, Dietrich (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 13–35.
- (1999): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck.
- ASUNCIÓN SILVA, José (2004): *Antología de poemas*. Bogotá: Biblioteca de Luis Ángel Arango.
- BENJAMIN, Walter (1978): “Über den Begriff der Geschichte”. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften* 1, 2. Herausg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 691–704.
- (1991): “Zum Bilde Prousts”. In: Ders.: *Gesammelte Schriften* 2, 1. Herausg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 310–324.
- (1994): “Ausgraben und Erinnern”. In: Ders.: *Denkbilder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 100–101.
- (1996): *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Herausg. von Rolf Tiedemann. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BENMILOUD, Karim (2010): “Odeim y Oido en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. In: *Aisthesis* 48, 229–243.
- BOCK, Wolfgang (2000): *Walter Benjamin – Die Rettung der Nacht. Sterne, Melancholie und Messianismus*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

- BOLAÑO, Roberto (2000): *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
- (2004): *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998–2003)*. Herausg. von Ignacio Echevarría. Barcelona: Anagrama.
- (2005): *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral [erstmals 1996].
- BRICEÑO, Ximena/HOYOS, Héctor (2010): “‘Así se hace literatura’: Historia literaria y políticas del olvido en *Nocturno de Chile* y *Soldados de Salamina*”. In: *Revista Iberoamericana* 76, 232/233, 601–620.
- BÜTTNER, Nils (2010): “Avantgardisten im Schützengraben. Zur visuellen (Selbst-)Inszenierung soldatischer Coolness 1914–1918”. In: Geiger, Annette/Schröder, Gerald/Söll, Anne (Hg.): *Coolness. Zur Ästhetik einer kulturellen Strategie und Attitüde*. Bielefeld: transcript, 105–126.
- CERCAS, Javier (2001): *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- CLAIR, Jean (Hg.) (2005): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- FABER, Richard (1995): *Erinnern und Darstellen des Unauslöschlichen. Über Jorge Sempríns KZ-Literatur*. Berlin: tranvía.
- GEIGER, Annette/SCHRÖDER, Gerald/SÖLL, Anne (Hg.) (2010): *Coolness. Zur Ästhetik einer kulturellen Strategie und Attitüde*. Bielefeld: transcript.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2010): “*Nocturno de Chile* y el canon”. In: *Acta Literaria* 41, 2, 117–128.
- HÄVERKAMP, Anselm/LACHMANN, Renate (1991): “Text als Mnemotechnik – Panorama einer Diskussion”. In: Häverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hg.): *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 7–22.
- HERRALDE, Jorge (2005): *Para Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Catalonia.
- HEYM, Stefan (1998): *Pargfrider*. München: Bertelsmann.
- JÜNGER, Ernst (1949): *Strahlungen*. 3. Aufl. Tübingen: Heliopolis-Verlag.
- KAHL, Michael (1992): “Der Begriff der Allegorie in Benjamins Trauerspielbuch und im Werk Paul de Mans”. In: van Reijen, Willem (Hg.): *Allegorie und Melancholie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 292–317.
- KOLAKOWSKI, Leszek (1984): *Die Gegenwärtigkeit des Mythos*. Übersetzt von Peter Lachmann. 3. Aufl. München/Zürich: R. Piper & Co.
- KRISTEVA, Julia (1987): *Soleil noir: dépression et mélancholie*. Paris: Gallimard.
- LÓPEZ-VICUÑA, Ignacio (2009): “Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. In: *Revista Chilena de Literatura* 75, 199–215.
- MÖNCKEBERG PARDO, María Olivia (2003): *El imperio del Opus Dei en Chile*. Santiago de Chile/Barcelona/Bogotá u. a.: Ed. B. Grupo Zeta.
- PETHES, Nicolas (1999): *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*. Tübingen: Niemeyer.
- PILLAU, Helmut (2005): “Entsorgung oder Entfaltung des Erinnerten. Zu Walter Benjamins Ungenügen an der Erinnerung”. In: Kiefer, Bernd/Nell, Werner (Hg.): *Das Gedächtnis der Schrift. Perspektiven der Komparatistik*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 73–105.

- POTTHAST, Barbara (2003): "Wenn man mir erlaubt zu sprechen. Über die Schwierigkeiten im Umgang mit Testimonio-Literatur". In: *Ila* 271, 6–8.
- ROGER, Julien (2007): "Formes et fonctions du silence dans *Nocturno de Chile*". In: Bel, Jacqueline (Hg.): *Mémoire et désenchantement chez Juan Gelman et Roberto Bolaño*. Boulogne-sur-Mer: Centre d'études et de recherche sur les civilisations et les littératures européennes, 87–98.
- SEGLER-MESSNER, Silke (2005): *Archive der Erinnerung. Literarische Zeugnisse des Überlebens nach der Shoah in Frankreich*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.